

Jerzy Wiśniewski

MUZYKA W TWÓRCZOŚCI ZBIGNIEWA HERBERTA

Muzyka to jeden z tych tematów poezji Herberta, które zostały ujęte przez poetę niejednoznacznie: ironicznie, paradoksalnie, dyskursywnie. Chcąc określić jego rzeczywiste znaczenie, najbezpieczeniem odwołać się do systematycznej i chronologicznej prezentacji, czego próbą będzie niniejszy tekst¹.

Herbert poświęcił muzyce – w całości lub w znaczących fragmentach – co najmniej kilkanaście utworów. Wbrew konwencjom, kształtowanym w wieku dziewiętnastym i kontynuowanym w pierwszej połowie dwudziestego stulecia, wiersze te nie są impresyjnymi opisami dzieł muzycznych czy też odczuć towarzyszących słuchaniu muzyki. Herbert koncentruje się w nich na zagadnieniach filozoficznych i estetycznych. Posługując się stylem lakonicznym i nieemfatycznym, prowadzi intelektualny dyskurs, w którym chce ustalić, czym jest muzyka i jakie jest jej znaczenie dla człowieka we współczesnym świecie.

Muzyka jako tematyczny motyw wierszy Herberta pojawiła się już w pojedynczych utworach drukowanych przed debiutem książkowym poety. W dwu nie opatrzonych tytułami wierszach, wydrukowanych w „Tygodniku Powszechnym” w końcu roku 1950, Herbert po raz pierwszy podjął próbę zdefiniowania muzyki. Oto w całości jeden z nich²:

Powietrze mieszka w instrumentach
Nadzieja jabłka na dnie kwiatu
Ziemia co rodzi tłuste ziarna
W ustach ma martwy smak miedziaka

¹ Nad pierwszą częścią interesującego (i w kilku punktach zbieżnego z moimi interpretacjami) szkicu Jacka R o z m u s a (*Przez wielką szybę. O muzycznych i malarskich nieporozumieniach w twórczości Zbigniewa Herberta*, „Ruch Literacki”, Rocznik XLI, 2000, z. 4, s. 433–456) zaciążyło dążenie, by przede wszystkim udowodnić, że rozumowania i przekonania poety są niesłuszne. W rezultacie powstało niestety nazbyt jednostronne odczytanie znaczenia tematu muzyki w poezji Herberta.

² „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 53.

A niebo się odbija w dole
W białym projekcie krajobrazów

Lecz czy muzyka jest oddechem
ust pełnych dźwięków i westchnienia

Czy kształt owocu tylko dziełem
Jest wiatrów i zabiegów pszczoł

Czy ziemia zbiera życiem tylko
Za sprawą dżdżownic i azotu

Wszak nie jest dla nas zaprzeczeniem
Bibulą cierpień i wyrokiem
To co powtarza niebo ziemi
Na krajobrazów dnie i oczu.

Rozważania o muzyce zostały wplecione w tym wierszu w refleksję poświęconą metafizycznemu porządkowi świata. Snucie poglądowych porównań i seria pytań (znamiennie pozbawionych znaków zapytania) o istotę procesów twórczych obserwowanych w świecie prowadzi poetę do wniosku, iż czynnikami sprawczymi muzyki, podobnie jak natury, nie są wyłącznie uchwytnie elementy racjonalne i materialne. Wszystko wydaje się mieć źródło swego istnienia i wzrostu w transcendentnym, duchowym i idealnym świecie, symbolizowanym w wierszu przez niebo. Procesy kreacyjne zachodzące na ziemi, poza oczywistym aspektem materialnym, wydają się odbiciem „mowy” nieba, dającej się usłyszeć zarówno „na dnie” rzeczy, jak i ludzkiej duszy. Obraz ten kryje w sobie wyraźną aluzję do wyobrażenia o muzyce sfer niebieskich, dzięki której świat jest utrzymywany w harmonijnym biegu, ponieważ jej dźwięki dosięgają natury i człowieka. Powietrze – materia muzyki, dzięki której istnieją dźwięki – oraz cały potencjał rzeczy ukrytych w naturze, muszą zostać wprowadzone w ruch. Herbert stawia też pytanie, czy twórcą muzyki może być człowiek redukujący sam siebie do sfer cielesnej i psychicznej. Odpowiedź wydaje się negatywna.

Potwierdzeniem tych sugestii jest także pierwsza strofa drugiego ze wspomnianych wierszy (dedykowanego Jerzemu Zawieyskiemu), poświęconego trzem gałęziom sztuki – muzyce, plastyce i poezji³; każda z tych dziedzin sztuki zostaje porównana do przedsięwzięcia uzyskiwanego dzięki pracy wrzeczona. Wiersz zawiera skierowaną ku artystom przestrożę przed aktami twórczymi dokonywanymi zbyt pochopnie i pośpiesznie:

³ „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 51.

Palce wrzeczona dźwięków przyczynę melodii
 Zanim złożysz na strunach by mówić z powietrzem
 Połóż na własnej twarzy niech je oddech przetrze
 Pomyśl jak Jan Sebastian znalazł klucz do nieba
 Którym przedtem otwierał tylko pięciolinie.

Ten fragment wiersza zawiera „przepis na muzykę”. Jej tworzenie – przez instrumentalistę czy kompozytora – jest opisywane przez Herberta metaforą rozmowy z powietrzem. Jest to dialog istniejący zarówno w sensie materialnym (powietrze użycza sobie muzykowi jako budulca dźwięków), jak i idealnym; powietrze może bowiem symbolizować to, co duchowe w świecie. Określenie muzyki jako rozmowy z Bogiem przyłgnęło na przykład do twórczości Jana Sebastiana Bacha⁴. Zanim jednak tak ostateczna, metafizyczna perspektywa może być osiągnięta przez jakiegokolwiek muzyka, potrzeba namysłu, skupienia i wewnętrznego oczyszczenia; potrzeba jednak także formalnej biegłości, której wzorem jest Bach; tworząc dzieła doskonale warsztatowo dosięgnął on bowiem Absolutu. Herbert sugeruje zatem, że muzyka może być rozmową z Bogiem, ale tylko wtedy, gdy sama jest doskonała.

Kilkakrotnie temat muzyki był także podejmowany przez Herberta w tekstach publicystycznych. W tych pozaliterackich wypowiedziach poeta dał się poznać nie tylko jako znawca przedmiotu, ale również jako obrońca autonomii muzyki i przeciwnik „literackiej” interpretacji dzieł muzycznych⁵. W artykule *Jeszcze o muzyce i pewnym interpretatorze* stwierdzał: „Nie ma w tym nic złego, że ludzie szukają sobie różnych, niewłaściwych często kluczy do sztuki. Ale uderzający jest fakt, że najczęstszą postawą wobec muzyki, a także plastyki jest postawa literacka”. Ironizując z Przybyszewskiego, interpretującego utwory Chopina w krakowskim „Życiu” u schyłku dziewiętnastego stulecia w myśl zasady synestezji wrażeń zmysłowych i apelującego, by muzyki słuchać nie tylko uchem, ale także duszą, Herbert zdystansował się wobec stworzonej przez romantyków idei korespondencji sztuk⁶. Tym samym podał on w wątpliwość możliwość takiego oddziaływania sztuki dźwięków, które sprawiałoby, że byłaby ona postrzegana jako swoisty ekwiwalent literatury. W późniejszych esejach Herbert nie podjął jednak rozwiniętej refleksji na temat muzyki, koncentrując się wyłącznie na plastyce i architekturze.

⁴ Stało się to nie tylko za sprawą romantycznej recepcji twórczości Bacha czy głównych też monografii Alberta Schweitzera, interpretującej muzykę kompozytora w kontekście słowa i prawd teologicznych. Bach opatrzył większość swoich rękopisów inskrypcjami *A.M.D.G – Ad Maiorem Dei Gloriam* (Zob. E. Zavaraský, *J. S. Bach*, Kraków 1979, s. 129).

⁵ Były to np. artykuły publikowane pod pseudonimem Stefan Martha w „Dziś i Jutro” w roku 1952 – o inscenizacji „Harnasiów” Szymanowskiego (nr 16) oraz tekst *Jeszcze o muzyce i pewnym interpretatorze* (nr 27).

⁶ S. Martha, *Jeszcze o muzyce i pewnym interpretatorze*, „Dziś i Jutro” 1952, nr 27.

O ile temat sztuki poetyckiej, przywoływany kilkoma motywami symbolicznych instrumentów muzycznych, stał się wyraźną dominantą tomu *Struna światła*, o tyle muzyka jest wyraźnie wyeksponowanym zagadnieniem w drugim tomie poety – *Hermes, pies i gwiazda* (1957). Temat muzyki jest prezentowany w tych wierszach przy użyciu całej gamy motywów muzycznych. Późniejsze wiersze o tej tematyce, związane głównie z cyklem o Panu Cogito, uzupełniają jedynie o kilka kwestii refleksję zapisaną już w początkowym okresie twórczości poety. Idąc tropem poszczególnych motywów (są nimi w przeważającej liczbie instrumenty muzyczne) można stwierdzić, że rozważania Herberta koncentrują się zasadniczo wokół trzech zagadnień: idei muzyki sfer, dwudziestowiecznego kryzysu wartości oraz dociekań na temat obiektywnej wartości sztuki dźwięków. Punktem wyjścia i specyfiką podjętych przez Herberta rozważań staje się dyskurs z pierwotnie akceptowanymi przez poetę definicjami i ujęciami muzyki.

1. ZMYŚŁ SŁUCHU I MUZYKA SFER

Herbertowe rozważania o muzyce zostały rozpoczęte w tomie *Hermes, pies i gwiazda* wierszem *Dotyk*, zawierającym krytyczny sąd na temat zmysłu słuchu. Punktem wyjścia było stwierdzenie o ambiwalentnej wartości poznania, czerpanego z wszystkich (poza dotykiem) wrażeń zmysłowych:

a w muszli słuchu gdzie ocean
jak kłębek nici gdzie milczenie
białego cienia ciągnie kamień
jest tylko gwiazd i liści zamęt.

Oparcie poznania na słuchu nie gwarantuje zatem dojścia do prawdy. Zarówno cisza, jak i konglomerat nakładających się na siebie dźwięków są jednakowo niepewne czy wręcz nieprzydatne poznawczo. Pewność dać może tylko dotyk, choć dzięki niemu dochodzi się i tak tylko „na skraj prawdy” – o czym traktuje puenta wiersza. Poznawcza korzyść ze słuchania różnych dźwięków wydaje się – w myśl tych założeń – raczej znikoma. Poszukiwacz prawdy nie zadowolony jest zatem samymi dźwiękami – być może i w tym także muzyką.

Do kwestii nieprzydatności słuchu Herbert nawiązał także później w cyklu wierszy z Panem Cogito. W utworze *Przecucia eschatologiczne Pana Cogito* (z tomu *Raport z oblężonego miasta*, 1984) zmysł słuchu (obok węchu i smaku) zostaje określony jako niższy w stosunku do wzroku i dotyku. Nie chodzi tu jednak o kwestionowanie poznawczych walorów słuchu, ale o deprecjonowanie wrażeń zeń pochodzących ze względów

estetycznych. Wrażenia te nie odpowiadają upodobaniom bohatera; ze słuchu więc korzystał on raczej niechętnie – „w doczesnym życiu / był melomanem ciszy”. Za tym paradoksalnym sformułowaniem może kryć się chęć podkreślenia niewrażliwości bohatera wiersza na to, co słyszalne, a więc i na muzykę; być „melomanem ciszy” – znaczy znajdować największe upodobanie i emocjonalne ukojenie w takiej muzyce, która realnie nie istnieje – w jej braku. Pan Cogito – w świetle tej deklaracji – wydawałby się niezdolny do pozytywnego wartościowania sztuki dźwięków. Inne wiersze ukazują, jak skomplikowany i wysoce ambiwalentny jest stosunek do muzyki wyrażany przez bohaterów wierszy Herberta, za których maskami kryje się sam poeta.

Te dwie refleksje związane ze zmysłem słuchu można by uznać za wyjściowe dla dalszych rozważań o muzyce zapisanych w wierszach Herberta. Z jednej strony filozoficzne założenia, przyjęte w wierszu *Dotyk*, prowadzą do podania w wątpliwość idei „muzyki sfer”; nawiązanie do niej jest zawarte w ironicznym sformułowaniu „tylko gwiazd i liści zamęt” – mowa gwiazd i szum liści zostają zrównane jako jednakowo poznawczo nieistotne. Natomiast stwierdzenia o estetycznej „niższości” wrażeń słuchowych stanowią podstawę dowodzenia podważającego wysoką pozycję muzyki wśród innych sztuk, zarysowującego się w kolejnych wierszach Herberta.

Podważanie istnienia „muzyki sfer”, a więc idei będącej od Pitagorasa w naszej kulturze swoistą „metafizyką” muzyki, może prowadzić do zakwestionowania sensu tej sztuki. Z kolei dystans do niej jako jednego z wariantów idei harmonii wszechświata można odczytywać jako przejaw nieufności wobec wszelkich przekonań afirmujących nadludzką doskonałość⁷. Artysta przekonany o niemożności inspirowania twórczości tym, co idealne, „światliste” i boskie, chcąc być konsekwentny musi mniemać, iż jest – mówiąc przenieście – „głuchy” na konsonansowe brzmienie gwiazd. Dlatego w wierszu *Głos* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*) padają następujące słowa:

Idę nad morze
aby usłyszeć ten głos
[...]
ale głosu nie ma
[...] idę do lasu
gdzie trwa nieprzerwany
szum ogromnej klepsydry
[...]
idę na pole

⁷ Dystans do tej kategorii idei wyrażają wiersze metapoetyckie Herberta z pierwszego etapu jego twórczości.

[...]
 gdzie jest ten głos
 powinien odezwać się
 gdy na chwilę zamilknie
 niezmordowany monolog ziemi

nic tylko szmery
 klaskanie wybuchy

wracam do domu
 i doświadczenie przyjmuje
 postać alternatywy
 albo świat jest niemy
 albo jestem głuchy

ale być może
 obaj jesteśmy
 napiętnowani kalectwem.

Eksperyment poznawczy doprowadza jednak bohatera wiersza do ambiwalentnych wniosków; być może zarówno świat, jak i człowiek są jednakowo ułomni. Jest jednak także możliwe, że prawda o rzeczywistości wykracza poza prostą antynomię doskonałości i niedoskonałości, a „muzyka gwiazd” jest tylko symbolem. Nigdy więc nie dojdzie do „usłyszenia” idealnego, boskiego tonu, ponieważ w człowieku uległ uszkodzeniu zmysł metafizyczny⁸. Jaka może być przyczyna tego stanu?

Jedną z odpowiedzi przynosi paraboliczny wiersz o sytuacji człowieka żyjącego pod panowaniem systemu totalitarnego – *Mały ptaszek* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*). Bohater wiersza – występujący w ptasim kostiumie mieszkaniec politycznej utopii – stracił wiarę w istnienie nadrzędnego porządku rzeczy. Dlatego gwiazdy określa on jako „nieme i niemuzyczne”, a drzewo – symboliczne miejsce jego egzystencji – postrzega jako rosnące pod „oddechem wstrzymanym wirujących sfer”. Utrata wolności, która staje się źródłem inspiracji poetyckiej („ofiara skrzydeł najprzód boli / a z tego bólu można śpiewać”), deformuje jednak obraz świata. Gwałtowne wydziedziczenie z tradycji sprawia, że ponad przestrzenią zdominowaną przez zło niebo wydaje się nieme – puste i nieczułe.

Dlatego spojrzenie z tej perspektywy w zaświaty dostarcza materiału do kolejnych ironicznych konstatacji. W prozie poetyckiej *Raj teologów* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*), rzeczywistość niebiańska, która – między innymi według chrześcijańskich myślicieli średniowiecza – powinna zawierać w sobie

⁸ W jednym z wywiadów Herbert powiedział: „U człowieka współczesnego [...] zmysł metafizyczny urasta w wynaturzony garb” (*Jeśli masz dwie drogi. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem. Rozmawiała Krystyna Nastulanka*, „Polityka” 1972, nr 9).

idealny wzorzec muzyki⁹, zostaje opisana następująco: „Orkiestry i chóry milczą, ale / muzyka jest obecna. Jest pusto”. Bohater uwięziony w społeczno-politycznej utopii – człowiek nieufny wobec idei absolutyzujących doskonałość – doświadcza utraty wiary we wszelkie wartości nadrzędne.

Utwory te przynoszą wyraźną zmianę optyki widzenia idei „muzyki sfer” – początkowo bez zastrzeżeń aprobowanej w wierszach sprzed debiutu książkowego poety. Idea ta zostaje podważona z punktu widzenia mieszkańca współczesnego świata dotkniętego głębokim kryzysem wartości. Jednak potrzeba nadrzędnego ładu wydaje się zwyciężać; nie mogąc czerpać wprost z tradycji należy sprawdzać stare wzorce i poszukiwać nowych¹⁰. Antyczna idea „muzyki sfer niebieskich” mogła przecież powstać wskutek naturalnego procesu idealizacji tego, co jest źródłem inspiracji sztuki – poezji czy muzyki. Współcześnie trzeba zatem odnajdywać nowe źródła inspiracji i nadawać im rangę – choćby symbolicznie – dawnych znaków kulturowych. Tak można rozumieć puentę późniejszego wiersza Herberta *Pan Cogito* – *zapiski z martwego domu* (z tomu *Raport z oblężonego miasta*), w której wspomnienie głosu torturowanego więźnia, stanowiące fundament nowej poezji, zostaje porównane do brzmienia gwiazd:

i może
tylko ja jeden
słyszę jeszcze
echo
jego głosu
coraz smuklejsze
cichsze
coraz bardziej dalekie
jak muzyka sfer
harmonia wszechświata

tak doskonała
że niesłyszalna

Odniesienie do „muzyki sfer” krzyku zrodzonego z cierpienia to, z jednej strony, potwierdzenie metafizycznej rangi tego głosu: w mniemaniu słuchaczy

⁹ Przekonanie to trafiło do filozofii i teologii chrześcijańskiej poprzez chrystianizację platoizmu dokonaną przez św. Augustyna (muzykę oceniał on najwyżej jako sztukę liczby i ścisłej proporcji); poglądy te głosił też Boecjusz, a za nim – jako najwyżej cenionym w średniowieczu autorytetem w dziedzinie teorii muzyki – liczni autorzy traktatów o muzyce.

¹⁰ Herbert objaśnił sens tych działań następująco: „Próbuję czegoś, co nazwałbym wycieczką aktywnej wyobraźni w poszukiwaniu struktury, porządku, którego nie zastąpi inwentarz rzeczywistości. I tu gdzieś jest miejsce sztuki w naszym świecie [...]. Moją intencją jest uszanowanie w człowieku części irracjonalnej – potrzeby poezji i potrzeby tego, co nasi przodkowie nazywali Bogiem, a dla czego my, ich następcy, szukamy nowego imienia” (*Jeśli masz dwie drogi...*).

stawał się on „epifanią”, śpiewem „pomazańca” i „psalmisty”. Jednak z drugiej strony – to także pośrednie potwierdzenie wiary w istnienie nadrzędnego ładu w świecie. Idea „muzyki sfer” poddana krytycznej analizie w swej tradycyjnej postaci, powraca zatem w nowym, zaskakującym upostaciowaniu.

2. DWUDZIESTOWIECZNY KRYZYS WARTOŚCI: *PIEŚŃ O BĘBNIE*

Tradycyjną „metafizykę” muzyki może także podważać – poza totalitaryzmami – inny przejaw kryzysu dwudziestowiecznej kultury: upadek sztuki¹¹. Utworem nasyconym licznymi motywami muzycznymi i poświęconym także temu zjawisku jest *Pieśń o bębnie* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*). Niezależnie od społeczno-politycznej wymowy, jakiej nabierają podjęte w nim rozważania, jest on przede wszystkim „poematem o demuzykalizacji świata” w wieku dwudziestym¹², a więc tekstem o wielkim przewrocie filozoficzno-estetycznym, którego przejawy najlepiej są widoczne w świecie muzyki. Dla kultury współczesnej i dla sztuki dźwięków idea harmonii przestaje być miarodajna. Przemiany te zostały zobrazowane poprzez skontrastowanie w wierszu dwu rodzajów instrumentów; różnorodne, „klasyczne” instrumenty melodyczne zostają brutalnie wyparte przez barbarzyński i militarny instrument perkusyjny:

Odeszły pasterskie fletnie
złoto niedzielnych trąbek
zielone echa waltornie
i skrzypce także odeszły –

pozostał tylko bęben
i bęben gra nam dalej
odświętny marsz żałobny marsz
proste uczucia idą w takt
na sztywnych nogach
dobosz gra
i jedna myśl i słowo jedno
gdy bęben wzywa stromą przepaść

[...]
zostanie tylko bęben bęben
dyktator muzyk rozgromionych.

¹¹ O kryzysie dziedzin sztuki w dwudziestym wieku Herbert powiedział: „To, co się rzuca każdemu w oczy, to krzykliwa moda na negację, pustkę, rozpacz, triumfalne dorzynanie sztuki, teatr absurdu, koszmarnie nudne powieści nowej fali, pobekiwania dadaistyczne poetów [...] Nie jest to jednak, na szczęście, cała sztuka Zachodu. Normalne cywilizacje produkują zarówno jady, jak i antyjady” (*Jeśli masz dwie drogi...*).

¹² Pisał o tym Ryszard Przybylski w eseju *Między cierpieniem a formą*, [w:] idem, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 124–131.

Bęben jest w tym wierszu symbolem nowej jakości w sztuce, światopoglądzie, stosunkach społecznych i polityce. Muzyka grana na nim, zredukowana do regularnie wystukiwanego rytmu, jest symbolicznym odwzorowaniem katastrofy kulturowej. Z kolei muzyka, która została „rozgromiona” wskutek tego przewartościowania, jest określona metaforami „złoto niedzielnych trąbek”, „zielone echa waltornie” oraz nazwami „pasterskie fletnie” i „skrzypce”. Jest to muzyka dawna, oparta na uporządkowanym, harmonijnym systemie skal, form i konwencji, postrzegana jako mikrokosmos odwzorowujący ład absolutny. Muzyka ta to także metafora zapoznanego porządku w kulturze. Gorzko ironiczne zakończenie wiersza sugeruje nieodwracalność zaobserwowanego przez Herberta przewrotu. Mnogość i różnorodność melodycznych instrumentów zostaje zastąpiona hegemonią bębna – „dyktatora” rytmu. Kryzys wartości w dwudziestowiecznej sztuce polega zatem na jej barbaryzacji – na odwołaniu się do najprymitywniejszych środków wyrazu oraz na ich nieprzejednanej dominacji, możliwej także dzięki masowości zjawisk kulturalnych. Czyżby wbrew mniemaniom rozpowszechnionym w ubiegłym stuleciu i na początku naszego wieku, muzyka przestawała być w wieku dwudziestym najwyższą ze sztuk?

Polityczno-militarna symbolika nadana bębnowi w tym wierszu sprawiła, że w późniejszych utworach Herberta pojawiła się negatywna metaforyka instrumentów perkusyjnych, oznaczająca terror policyjny, wojenny czy rewolucyjny. Są to sformułowania: „werbel werbel” (*Trenu Fortynbrasa* z tomu *Studium przedmiotu*, 1961); „grzechotka koszar” (*Miasto nagie* z tomu *Studium przedmiotu*, 1961); „werbel biły bomby” (*Prolog* z tomu *Napis*); „bęben huczy” (*Ci którzy przegrali* z tomu *Pan Cogito*, 1974); „rytm bębnow i piszczalek” (*Potęga smaku* z tomu *Raport z oblężonego miasta*, 1984); „bębny rewolucji” (*Mademoiselle Corday* z tomu *Rovigo*, 1992). Instrumenty perkusyjne stają się zatem w poezji Herberta symbolem barbaryzacji dwudziestowiecznej kultury.

3. PYTANIA O WARTOŚĆ MUZYKI

W kontekście wywiedzionego z wielorakich przesłanek dystansu do wrażeń słuchowych i idei „muzyki sfer”, a także spostrzeżeń dotyczących degeneracji sztuki w wieku dwudziestym pojawia się myśl o poddaniu muzyki próbie aksjologizacji. Działanie to wydaje się umotywowane kartezjańską redukcją, której początkiem jest wątpliwość, a zwieńczeniem – afirmacja¹³. Herbert – parafrazując jego słowa – chce więc „opukać” muzykę, czyli sprawdzić jej wartość jako sztuki. W szeregu wierszy zostaje ona, po pierwsze poddana ocenie estetycznej, której towarzyszą dociekania, czy jest

¹³ „Kartezjańskie wątpliwość biorąc za fałszywe to, co jest jedynie wątpliwe, jest hiperboliczne [...]. Ta przesada zaś przygotowuje i umożliwia pewność. Wątpliwość jest zabiegiem prowadzącym do afirmacji” (F. Alquié, *Kartezjusz*, Warszawa 1989, s. 72).

w niej obecne rzeczywiste piękno. Po drugie, staje się ona przedmiotem wartościowania etycznego – poprzez dociekania na temat jej istnienia poza dobrem i złem; tym samym zostaje ona przeciwstawiona poezji, której program Herbert zawarł w wierszu *Kołatka*.

W wierszu *Ornamentatorzy* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*), poprzedzającym *Pieśń o bębnie*, muzyka zostaje zaliczona do sztuk zbyt „ozdobnych”, czyli mijających się z prawdą:

Pochwaleni niech będą ornamentatorzy [...]
a także skrzypkowie i fleciści
którzy dbają aby ton był czysty
oni strzegą arii Bacha na strunie G

no i ma się rozumieć poeci.

Muzycy są – obok „ornamentatorów”, „ozdabiaczy”, „sztukatorów” i pewnej odmiany „poetów” – twórcami „inkrustacji”, a nie sztuki prawdziwej. Przypominają artystów, którym poświęcona została pierwsza część *Trzech studiów na temat realizmu* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*); ich twórczość wyrastała z naiwnego przekonania, że można przy pomocy idealistycznych i harmonijnych form przesłonić brutalną prawdę o rzeczywistości: „ich mała krągła ciepła rzeczywistość / jak policzek pasterza kiedy gra na flecie / oni myśleli że znajdziemy szczęście / w zacisznym sercu krajobrazu z tęczą”. Sztukę tę można by ironicznie nazywać „małym klasycyzmem”. Tak rozumiana funkcja muzyki odpowiada historycznemu stylowi *galant*, akcentującemu potrzebę wyrafinowanego zdobnictwa, prostoty melodyki i operowania różnymi barwami dźwiękowymi (osiąganymi dzięki różnorodności instrumentarium). Muzyka w stylu *galant*, a później także muzyka klasycystyczna, miała służyć rozrywce – być „ornamentem” wśród codziennych zajęć, bawić, sprawiać przyjemność i przynosić sentymentalne wzruszenia. Herbert stawia w tym wierszu pytanie o estetyczną wartość właśnie takiej muzyki. Jego niechęć dosięga także artystów-dogmatyków, którzy strzegą czystości gatunkowej i stylistycznej sztuki za cenę mijania się z prawdą.

Zarysowana tu krytyka muzyki klasycznej staje się uzasadnieniem ironicznego lub karykaturalnego przedstawiania – w utworach i metaforach – instrumentów. Dwie prozy poetyckie – *Skrzypce* i *Klawesyn* (umieszczone w tomie *Hermes, pies i gwiazda*) – można nazwać demaskacjami dwu „klasycznych” instrumentów. W obu prozach jest odkrywana „prawdziwa natura” instrumentów-przedmiotów i obie są oparte na podobnym schemacie wypowiedzi¹⁴: punktem wyjścia są ironiczne dywagacje na temat zewnętrznego wyglądu, a sensem – demaskacja dźwięku.

¹⁴ Schemat ten zauważył Stanisław Barańczak: „z pozoru A jest A, tymczasem w istocie A jest B” (S. Barańczak, *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 138).

W prozie *Skrzypce* zostaje podane w wątpliwość powszechnie podziwiane brzmienie instrumentu:

Skrzypce są nagie. Mają chude ramionka. Niezdarnie chcą się nimi zasłonić. Płaczą ze wstydu i zimna. Dlatego. A nie, jak twierdzą recenzenci muzyczni, żeby było piękniej. To nieprawda.

Natura dźwięku skrzypiec wydaje się sprzyjać wylewności i swoistemu „ekshibicjonizmowi” („skrzypce są nagie”) artystów – kompozytorów lub muzyków. Gra na tym instrumencie nie pozwala na realizowanie estetycznego postulatu „wstydu uczuć”; muzyka skrzypiec nie odpowiada więc racjonalnej koncepcji piękna, programowo najbliższej Herbertowi.

Proza *Klawesyn* to także demaskacja dźwięku dawnego instrumentu, poprzedzona opisem jego wyglądu i domniemanego przeznaczenia:

Jest to właściwie szafka z orzechowego drzewa z czarnym obramowaniem. Można by pomyśleć, że przechowują tam spłowiałe listy, cygańskie dukaty i wstążki. A naprawdę jest tam tylko kukulka zaplątana w gąszczu srebrnych liści.

Brzmienie klawesynu sprawia wrażenie, że idealny dźwięk – symbolizowany przez kukulkę¹⁵ – został uwięziony w metalicznych strunach i mechanice instrumentu. Narrator prozy sugeruje, że klawesyn odzywa się dźwiękiem spreparowanym i nienaturalnym, a więc nie mającym wiele wspólnego z pięknem; jest to przykład instrumentu, w którym ponad walory brzmieniowe przedłożono zamysły konstrukcyjne¹⁶.

Negatywne konotacje, związane z instrumentami muzycznymi, można odnaleźć także w stosowanych przez Herberta inkrustacjach. Przykładami mogą być metafory i porównania „krzyk mandolin” (*Balkony* z tomu

¹⁵ Onomatopeizacja śpiewu kukulki, występująca w wielu utworach muzycznych (zarówno dawnych, jak i współczesnych – np. w miniaturze klawesynowej *Kukulka* Luisa-Clauda Daquina, w drugiej części XIII Koncertu organowego F-dur Georga Friedricha Händla czy w *Catalogue d'oiseaux* Oliviera Messiaena), mogła oznaczać hołd kompozytora dla natury, rozumianej jako rezerwuar najdoskonalszych, muzycznych dźwięków. Już Boecjusz wskazywał, że muzyka instrumentalna powinna mieć swój wzór w przyrodzie (*musica instrumentalis ad imitationem musicae mundanae*).

¹⁶ Być może dystans ten jest umotywowany niechęcią do odradzającego się w pierwszej połowie dwudziestego stulecia (dzięki działalności Wandy Landowskiej) wykonawstwa klawesynowego; cichy i „szeszczący” dźwięk dwudziestowiecznych klawesynów – pod względem konstrukcyjnym mających niewiele wspólnego z historycznymi pierwowzorami – był nie do zaakceptowania np. przez miłośników fortepianu. Renesans klawesynu bywał interpretowany jako jeden z przejawów głównej tendencji dwudziestego stulecia – mechanizacji świata i mechanizacji muzyki: „Uwielbienie dla współczesnego klawesynu z jego nowoczesną, stosunkowo skomplikowaną mechaniką miało swój estetyczny fundament w uznaniu jakim cieszyła się mechanizacja” (M. Elste, *Klawesyn – nostalgiczna maszyna muzyczna. Historia bezprecedensowego renesansu*, „Canor” 1994, nr 3).

Hermes, pies i gwiazda) oraz „[anielskie] skrzydła jak skrzypce” (*Sprawozdanie z raju z tomu Napis*), a także nadawanie ironicznego znaczenia dźwiękowi gitary (w *Przypowieści o emigrantach rosyjskich z tomu Hermes, pies i gwiazda* i w wierszu *Pożegnanie z tomu Elegia na odejście*: „temat banalny to znaczy na gitarę solo”).

W równie ironicznej, co dwie poprzednie, prozie *Po koncercie* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*) zostaje podważona wartość muzyki symfonicznej. Według narratora jest ona zbyt głośna, aby ją cenić jako sztukę:

Wisi jeszcze nad ściśniętą głową symfonii żelazny miecz tutti. Puste pulpity – nagie szypułki, z których opadła kantylena płatek po płatku. Widać trzy poziomy milczenia: kościół – wystygła kadź huku, pęk basów, które śpią pod ścianą jak pijani chłopi, a niżej, najniżej ucięty smyczkiem pukiel.

Muzyka orkiestry, której *tutti* zostało porównane do żelaznego, katowskiego miecza przygotowanego do ścinania głów, jest przyczyną zaistniałego spustoszenia. Granie kolejnych fraz utworu było jak obrywanie płatków z kwiatów – z pulpity, będących metonimicznym przedstawieniem grających muzyków. Potężna i monumentalna muzyka mogła zaistnieć za cenę ich skrajnie wyczerpującego trudu. Obraz estrady po koncercie to „krajobraz po egzekucji”, a wewnątrz sali koncertowej to „wystygła kadź huku”, w której teraz panuje wielopoziomowa cisza. Muzyka symfoniczna okazuje się hałasem, który mógłby nawet zabić. Muzycznym odniesieniem dla tak ujętej symfoniki mogłyby być dzieła kompozytorów neoromantycznych (np. utwory Gustava Mahlera) pisane z myślą o kilkusetosobowych orkiestrach.

Hałaśliwość jest także cechą muzyki wykonywanej na organach podczas obrzędów liturgicznych w kościele. Proza *Organista* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*) w opisie gry na tym instrumencie zawiera także charakterystykę muzyki organowej.

[Organista]:

Mieszka w lesie nagich pni. Zaszczepia im liście, gałęzie, całe korony zielone i płomienne. Uderza wiatrem. Niekiedy roznieca pożar zwany fugą albo chorałem. Ksiądz mały jak kornik przesuwają się w lusterku wiszącym nad nutami, a on smaga do wdzięczniejszego tańca, do wspanialszych upadków.

Kończy spazmem archanielskich trąb, schodzi po ciemnych, kręconych schodach, kaszle i słuwa w kraciastą chustkę gęstą flegmą.

Początkowo gra na organach – porównanych do skupiska drzew – przypomina pracę tajemniczego, boskiego ogrodnika, który panuje nad roślinnością, zsyla wiatr (to metafora oznaczająca wprowadzanie powietrza do piszczałek dzięki uruchamianiu klawiszy i traktury organowej), czy też sprawia pożar. Żywioł ten jest metaforą „żarliwych” i nacechowanych emocjonalnie form

muzycznych, takich jak fuga lub chorał. W ujęciu tym wydają się one utworami zbyt głośnymi i ekstatycznymi. W obrazie akompaniowania obrzędowi mszalnemu została zawarta negatywna ocena sensu i estetyki takiej gry. Organista „smaga” słuchaczy swą muzyką, jak poganiacz lub zarządca; nie jest artystą, ale raczej despotycznym dyktatorem nastrojów. Kończące jego grę „spazmy archanielskich trąb” – odsyłające do negatywnie wartościowanej w wielu wierszach Herberta eschatologii – to metaforyczne określenie organowego *tutti* – głośnej i płacziwej (falującej intonacyjnie?) gry wszystkich głosów organowych przypominającej swą posepnością o kaźni sądu ostatecznego¹⁷. Tak opisywana gra sugeruje małe wyrafinowanie muzyka i upodobanie do prostackich środków wyrazu. On sam, z kolei, okazuje się człowiekiem napiętowanym słabością – schorowanym i zmęczonym „rzemieślnikiem”, muzykującym tak, jak mu na to pozwala jego kondycja.

Przeciwieństwem tak portretowanego organisty wydaje się Beethoven, którego sylwetkę nakreślił Herbert w wierszu z tomu *Raport z obłąkanego miasta*¹⁸:

Mówią że ogłuchł – a to nieprawda
demony jego słuchu pracowały niezmordowanie
i nigdy w muszlach uszu nie spało martwe jezioro

otitis media potem *acuta*
sprawiły że w aparacie słuchowym
utrzymywały się piskliwe tony syki

dudnienie świst drozda drewniany dzwon lasów
czerpał z tego jak umiał – wysokie dyszkanty skrzypiec
podszyte głuchą czernią basów

Geniusz kompozytorski Beethovena oparł się próbie ostatecznej – utracie słuchu (*tympano-labyrinthische Sklerose*) na skutek ostrego zapalenia ucha środkowego (*otitis media acuta*). Artysta nie zaprzestał komponowania, nadal słysząc „wewnętrznie” naturę – tradycyjnie uznawaną za źródło

¹⁷ Sugestia negatywnego wartościowania muzyki organowej, stanowiącej element obrzędu pogrzebowej mszy, pojawia się także w wierszu *Ostatnia prośba* (z tomu *Studium przedmiotu*) – we frazeologizmie „organy buczą”.

¹⁸ Wiersz ten odczytuję inaczej niż Jacek R o z m u s (zob. *Przez wielką szybę. O muzycznych i malarskich nieporozumieniach w twórczości Zbigniewa Herberta*, „Ruch Literacki”, Rocznik XLI, 2000, z. 4, s. 435–440). Moim zdaniem, Herbert nie kwestionuje tu piękna muzyki Beethovena i nie ujawnia niechęci wobec kompozytora, uciekając się do wyliczenia jego chorób i wad charakteru. Ryzykowne wydają się także domniemania, że wiersz ten mógłby być „formą kompensacji [...] dolegliwości” zdrowotnych poety i kolejną manifestacją „naturowstrętu”, przejawiającego się dystansem wobec cierpienia i śmierci.

inspiracji wszelkiej muzyki i dokonał przewrotu w historii muzyki. Także inne choroby¹⁹, kłopoty osobiste oraz nie uregulowany tryb życia kompozytora – poświadczane w jego biografiiach spektakularnymi przykładami – mogą stanowić uzasadnienie odrębności stylistycznej oraz innowatorskich rozwiązań formalnych przyjmowanych w konkretnych utworach:

tyfus w dzieciństwie później angina pectoris arterioskleroza
w Cavatinie kwartetu opus 130
słysząc płytki oddech ściśnięte serce duszność

Pisząc o chorobach oraz niedoskonałościach ciała i charakteru Beethovena, Herbert nie podważył wartości jego muzyki. Nakreślony w wierszu niejednoznaczny portret kompozytora służy podkreśleniu zagadkowego paradoksu dostrzegalnego w przypadku wielkich twórców: geniusz sztuki nie zawsze jest wzorem cnót moralnych, a jego życie – wbrew harmonii dzieł – układa się często w pasmo wielorakich cierpień. Schorowany, „niechlujny kłótniwy z ospowatą twarzą” Beethoven z wiersza Herberta to przede wszystkim człowiek – ułomnościami „humanizujący” swą nazbyt wyidealizowaną, „boską” muzykę.

Herbert sugeruje ponadto, że jeśli muzyka Beethovena ma cokolwiek znaczyć, to jej „programem” może być jedynie cierpienie kompozytora – decydujące na przykład o wyrazowości ostatnich kwartetów smyczkowych²⁰; muzyczny temat grany przez pierwsze skrzypce w Cavatinie kwartetu op. 130 można uznać za onomatopeizację szłochu. Dlatego w zakończeniu wiersza Herbert ironizuje z „literackiego” programu przypisywanego „z zewnątrz” naj słynniejszej sonacie fortepianowej Beethovena, stwierdzając: „lecz księżyc jest księżycem także bez sonaty”.

Innym źródłem wątpliwości, które wzbudza muzyka, jest jej natrętny emocjonalizm. Ślady tej niechęci można odnaleźć nawet w inkrustującym wiersz *Elegia na odejście pióra atramentu lampy* (z tomu *Elegia na odejście*, 1990) porównaniu do arii operowej dźwięków palącej się nafty w lampie:

¹⁹ Herbert sugeruje także kiłę (*lues*), dusznicę bolesną (*angina pectoris*), gruźlicę i chorobę wątroby.

²⁰ „Dominuje przecież w tych kwartetach ton, który można by określić jak wyraz uczuć budzących się w obliczu wydarzeń ostatecznych. [...] Jest to raczej naturalna konsekwencja faktu, że kompozytor, przez swoje kalectwo i swą chorobę odsunięty od życia, szuka dla siebie innego gruntu pod nogami. [...] W stylu kompozytorskim tych kwartetów dopatrywano się cech wskazujących jakoby na zbyt abstrakcyjne posługiwanie się dźwiękiem, na brak kontaktu z żywym brzmieniem instrumentów, spowodowany kalectwem kompozytora. [...] Beethoven rozszerza te możliwości poza granice dotychczas przyjęte [...], rezygnuje tu dla prawdy wyrazu z brzmień uważanych za przyjemne czy piękne” (S. Łobaczewska, *Beethoven*, Kraków 1955, s. 260–261).

twoje humory książniczki
pięknej i okrutnej

histerie primadonny
nie dość oklaskiwanej

oto
pogodna aria
miodowe światło lata
ponad wylotem szkiełka
jasny warkocz pogody
i nagle
ciemne basy
nalot wron i kruków
złorzeczenia i klątwy
proroctwo zagłady
furia kopci.

Z użytych sformułowań można pośrednio wnosić o niechęci podmiotu wiersza do opery – jej stylistyki muzycznej, schematów kompozycyjnych i wyrazowych oraz manier interpretacyjnych. Konstrukcja typowej arii odzwierciedla nadużywanie kontrastu, polegającego na gwałtownej zmienności nastrojów. Natomiast przywoływany obraz jej wykonawczyni ukazuje, że głównym środkiem wyrazu sztuki operowej jest hiperbolizacja – na skutek czego powstaje dzieło, będące karykaturą rzeczywistości.

Oprócz manifestowanego z różnym natężeniem w przytoczonych wierszach dystansu do muzyki klasycznej, w kilku innych utworach Herberta pojawia się wyraźnie dezaprobata wobec dwudziestowiecznej muzyki *pop*, operującej środkami wyrazu tożsamymi z hałasem, a zaistniałej po „rozgromieniu” muzyki dawnej. Oto fragment wiersza *Pan Cogito a pop* (*Pan Cogito*, 1974):

W czasie koncertu pop
Pan Cogito rozmyśla
nad estetyką hałasu

sama idea owszem
pociągająca

[...]
wydobyć z trzewi
to co jest w trzewiach
przerażenie i głód

[...]
grać na czerwonym gardle
oszałałe pieśni miłosne

2

kłopot polega na tym
 że krzyk wymyka się formie
 jest uboższy od głosu
 który wznosi się
 i opada

krzyk dotyka ciszy
 ale przez ochrypnięcie
 a nie przez wolę
 opisaną ciszy

jest jaskrawie ciemny
 z niemocy artykulacji

odrzucił łaskę humoru
 albowiem nie zna półtonów

jest jak ostrze
 wbite w tajemnicę
 lecz nie oplata się
 wokół tajemnicy
 nie poznaje jej kształtów

[...]
 szuka utraconego raj
 w nowych dżunglach porządku

modli się o śmierć gwałtowną
 i ta mu zostanie przyznana.

Rozważania nad estetyką hałasu demaskują prostactwo i barbaryzację środków, stosowanych w muzyce *pop*, stanowiącej składnik kultury masowej. Pan Cogito sugeruje, że sztuka mająca wyrażać prawdę o ludzkich namiętnościach potrzebuje finezyjnych środków wyrazu i uporządkowanej formy (dla których miarą mogłaby być sztuka klasyczna). Krzyk – jaskrawe przeciwieństwo wszelkiej formy – jako inspiracja lub środek wyrazu mógłby być usankcjonowany w sztuce tylko względami etycznymi – tak jak krzyk cierpiącego Marsjasza z wiersza *Apollo i Marsjasz* oraz krzyk torturowanego człowieka-Adama z wiersza *Pan Cogito – zapiski z martwego domu*. Natomiast krzyk wywiedziony z najniższych pokładów ludzkiej psychiki ma niewiele wspólnego z prawdziwą sztuką; „nie oplata się / wokół tajemnicy / nie poznaje jej kształtów”, ponieważ brakuje mu formalnych możliwości do wyrażenia tego, co najbardziej subtelne i ukryte. Alternatywą dla spontanicznego krzyku jest cichszy od niego i bogatszy wyrazowo głos. Sztuka jako próba dotarcia do sfery tajemnicy może korzystać z dowolnych

środków wyrazu; jednak to, co ukryte, najlepiej, najadekwatniej „opisują” milczenie i cisza. Estetyka muzyki *pop* jest ironicznie nazywana „nową dżunglą porządku” – jest karykaturalnym substytutem dawnych idei określających ramy tego, co harmonijne.

W wierszu *Pan Cogito o cnocie* (z tomu *Raport z obłązonego miasta*, 1984) masowa muzyka *pop* zostaje przedstawiona jako całkowicie wyobcowana ze świata wartości moralnych. Jest ona w stosunku do nich antynomiczna, skoro personifikowana cnota jest odporna na kroczenie „z duchem czasu” i nie kołysze się w biodrach „w takt modnej muzyki”. Dezaprobata wobec hałasu, którym staje się muzyka zdegenerowana, uzyskuje zatem w rozważaniach Herberta – poza estetycznym – także uzasadnienie etyczne.

Czy tylko muzyka *pop* jest amoralna? Wydaje się, że u źródeł wątplenia o etycznych walorach muzyki stoi symboliczny Herbertowy gest niewiary w istnienie muzyki sfer niebieskich („jestem głuchy” – to stwierdzenie padło już w wierszu *Głos*). Pan Cogito powątpiewa w pozytywny wpływ muzyki na osobowość człowieka – na jego doskonalenie umysłowe i moralne. Bohater wiersza *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz* (z tomu *Pan Cogito*) widzi daremność działań, które miały przyczynić się do poprawienia jego „barbarzyńskiej” natury, odziedziczonej po przodkach. Nieskuteczna i szczególnie przykra była dla niego edukacja muzyczna; ironicznie zauważa on:

a przecież [...]

Mozartem nacierałem uszy.

Słuchanie muzyki genialnego klasyka, stanowiącej dla wielu wzorzec czystej i doskonałej formy, niestety nie spowodowało oczekiwanej poprawy manier i upodobań bohatera. Platoński *ethos* muzyki okazał się w tym przypadku czysto teoretycznym postulatem.

Proza *Co myśli Pan Cogito o piekle* (z tomu *Pan Cogito*, 1974) zawiera lakoniczną informację, iż królestwo ciemności to: „azyl artystów pełen luster, instrumentów i obrazów”. Wyobrażenie piekła, w którym mogłyby się znajdować instrumenty muzyczne, w prosty sposób kojarzone z muzyką niebiańską, kryje w sobie aluzję do słynnego obrazu Hieronima Boscha *Muzyczne piekło*²¹. Instrumenty tam przedstawione były narzędziami tortur, jakim zostali poddani potępińcy. Najniższy krąg Herbertowego piekła nie jest jednak miejscem kaźni:

Cały rok odbywają się tu konkursy, festiwale i koncerty. Nie ma pełni sezonu. Pełnia jest permanentna i niemal absolutna. Co kwartał powstają nowe kierunki i nic, jak się zdaje nie jest w stanie zahamować tryumfalnego pochodu awangardy.

²¹ Stanowi on fragment tryptyku *Ogród rozkoszy ziemskich* z Muzeum Prado w Madrycie.

Belzebub kocha sztukę. Chętni się, że jego chóry, jego poeci i jego malarze przewyższają już prawie niebieskich. [...] Niedługo będą się mogli zmierzyć na Festiwalu Dwu Światów. I wtedy zobaczymy, co zostanie z Dantego, Fra Angelico i Bacha.

Piekło to nie podziemne królestwo, ale współczesne życie kulturalne i artystyczne, którego zasadą jest chaos. Protagonisci dwudziestowiecznych przemian w sztuce – artyści awangardowi – są zaprzędani złu. Potwierdzeniem tego jest manifestowana przez nich chęć zdetronizowania dawnych twórców, będących nie tylko autorytetami artystycznymi, ale i moralnymi. Sztuka awangardowa, a więc i muzyka o tej proveniencji, programowo sytuująca się poza dobrem i złem, jest nie do zaakceptowania przez Herberta. Wszelka sztuka, która okazuje się podatna na zło, jest niebezpieczna dla kanonu podstawowych wartości, broniących integralności ludzkiej osoby. Muzyka – postrzegana przez Herberta jako sztuka asemantyczna – wydaje się zatem szczególnie zagrożona przez instrumentalne nadużycie. Ze względu na swój niekonkretny i nienamacalny charakter poddała się więc ona najszybciej i najłatwiej nowym, destrukcyjnym tendencjom współczesnej kultury.

Umieszczenie muzyki w kontekście zjawisk świadczących o głębokim kryzysie duchowym ludzi dwudziestego wieku pozwala jednak na jeszcze inną interpretację. Rozważania Herberta, w których pojawiała się niechęć do różnego rodzaju muzyki, mogą być pośrednio umotywowane swoistą alienacją „elitarniej” muzyki współczesnej z codziennych doświadczeń człowieka²². Ze względu na niekomunikatywność muzyki „elitarniej” i niskie walory muzyki popularnej, większość wyrobionych słuchaczy i muzyków zwróciła się – szczególnie po drugiej wojnie światowej – ku tworzonej w odległej przeszłości muzyce historycznej²³.

Z kolei muzyka, która zostaje zaangażowana w afirmowanie dobra, według Herberta może być zawsze wartościowana pozytywnie. W wierszu *Gra Pana Cogito* (z tomu *Pan Cogito*, 1974) muzyka skrzypiec staje się sygnałem ucieczki Piotra Kropotkina. Pan Cogito mógłby więc podjąć się tworzenia takiej muzyki, która służy sprawie wolności:

²² Herbert w połowie lat pięćdziesiątych podjął pracę w Administracji Zarządu Związku Kompozytorów Polskich. Jest prawdopodobne, że bliski kontakt ze środowiskiem muzycznym mógł zainspirować refleksję na ten temat.

²³ Zjawisko to jest fragmentem szerszego, dwudziestowiecznego procesu powrotu do tradycji w sytuacji gwałtownych i szybkich przemian kulturowych – zwrotem umotywowanym przede wszystkim nieufnością wobec awangardowych i hermetycznych poczynań sztuki współczesnej. Liczne świadectwa przywiązania Herberta do dawnej sztuki potwierdzają tę obserwację, choć to nie muzyka dawna pociągała poetę, ale raczej malarstwo, architektura i przedmioty – a więc sztuka, którą zgłębia się najwyżej cenionymi przez poetę zmysłami wzroku i dotyku.

Pan Cogito ma do wyboru
wiele ról

[...]

może być także skrzypkiem
który w szarym domku
umyślnie wynajęty
naprzeciw więzienia
gra Urowadzenie z Seraju
co oznacza ulica wolna

[...]

Pan Cogito
chciałby być pośrednikiem wolności

[...]

dawać znak.

Muzyka jest więc w pełni wartościowa jako sztuka, o ile służy dobru. Dociekania estetyczne na jej temat nie doprowadzały do tak jasnych wniosków. Herbert sugeruje, że tylko etyczna kwalifikacja muzyki może usprawiedliwiać jej formalne i wyrazowe braki – o których rozważał w licznych wierszach.

Paradoksalnie, takie kryteria wartościowania muzyki są – przynajmniej w części – w sprzeczności wobec wcześniejszych sądów Herberta kwestionujących wartość „literackiej” interpretacji dzieła muzycznego. Muzyka, która ma służyć dobru, to na pewno ta, która zawiera etycznie budujący program, a więc muzyka uzyskująca „literackość” przekazu – z nadania jej twórcy lub odbiorcy²⁴.

Herbert, poczynając od tomu *Pan Cogito*, wskazuje, że aksjologiczne dociekania na temat muzyki powinny zawsze ostatecznie zmierzać do jej oceny moralnej. W wierszu *Potęga smaku* czytamy:

Zanim zgłosimy akces trzeba pilnie badać
kształt architektury rytm bębnow i piszczałek
kolory oficjalne nikczemny rytuał pogrzebów.

Rytm bębnow i piszczałek to metafora muzyki „reprezentacyjnej” – świadczącej o mecenasie, a więc na przykład o ideologii, instytucji czy państwie,

²⁴ Na marginesie warto zauważyć, że wartościowanie muzyki według kryteriów etycznych stanowiło w końcu wieku XVIII charakterystyczny rys postawy mieszczaństwa, niechętnego rodzącej się wówczas idei muzyki „absolutnej” (zob. C. Dahlhaus, *Paradygmat estetyczny muzyki absolutnej*, [w:] *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, Kraków 1988, s. 11–12). Wydaje się, że Herbert – wcześniej zwolennik muzyki wolnej od wszelkich pozamuzycznych treści – słowami Pana Cogito postuluje, aby wszelka sztuka (a więc i muzyka) służyła programom etycznym.

od których została ona uzależniona. Człowiek dwudziestego stulecia powinien zatem dociekać źródeł i celu sztuki, którą oferuje mu współczesna kultura.

Podsumowaniem Herbertowych rozważań o muzyce jest wiersz *Pana Cogito przygody z muzyką* (z tomu *Elegia na odejście*, 1990). Złożony z trzech części utwór słowami bohatera lirycznego opowiada o przemianie stosunku do muzyki – o początkowej fascynacji, przewartościowaniu upodobań, gromadzeniu przeciw niej argumentów i próbach zrozumienia jej istoty; w końcu przynosi on powtórzenie programu artystycznego poety, którego celem jest przygotowanie siebie (i pośrednio także odbiorców jego poezji) „na próbę kłamstwa i prawdy / na próbę ognia i wody” – czyli do podejmowania jasnych wyborów etycznych.

Pierwsza część wiersza opowiada w skrócie o procesie edukacji muzycznej – najprawdopodobniej typowej dla kogoś urodzonego w przedwojennej, inteligenckiej rodzinie i dodatkowo wychowywanego w wielokulturowym Lwowie. Codzienna obecność muzyki w domu i jej użytkowy charakter zadecydowały o znajdowaniu w niej upodobania. Pan Cogito w tym wierszu staje się *porte-parole* poety;

przez bory niemowlęstwa
niósł go śpiewny głos matki

ukraińskie niańki
nuciły mu do snu
rozlewną jak Dniepr kołysankę

rósł
jakby przynaglany dźwiękami
w akordach
dysonansach
zawrotnym crescendo

otrzymał podstawowe
wykształcenie muzyczne
co prawda niepełne
Szkoła Gry na Fortepianie (zeszyt pierwszy)

pamięta głody studenckie
dotkliwsze niż głód jadła
gdy czekał przed koncertem
na łaskę darmowego biletu

Młodzieńcza fascynacja ustąpiła jednak w końcu miejsca dystansowi, umotywowanemu głównie okolicznościami zewnętrznymi;

słuchał muzyki rzadko
nie tak jak dawniej zachłannie
z rosnącym zawstydzeniem
wyschło źródło radości

mistrzowie
motetu
sonaty
fugi
nie byli temu winni

zmieniły się
obroty rzeczy
pola grawitacji
a wraz z nimi
wewnętrzna oś
Pana Cogito
nie mógł
wejść do rzeki dawnego upojenia

Wobec zmiany „obrotów rzeczy” i „pól grawitacji” – czyli nieodwracalnych przewartościowań kulturowych – stało się konieczne przemyślenie od nowa istoty i funkcji muzyki. Jednak podziw dla dawnych mistrzów „motetu / sonaty / fugi”²⁵ pozostał – jak się wydaje – nienaruszony.

Wątpliwości zaczęła wzbudzać natura sztuki dźwięków – jej „moralna obojętność” na zło i cierpienie oraz „flirtowanie z nieskończonością”:

jej mało chwalebne początki –
dźwięki w interwałach
poganiały do pracy
wyciskały pot
Etruskowie chłostali niewolników
przy wtórze piszczałek i fletów

a zatem moralnie obojętna
jak boki trójkąta

²⁵ Sformułowanie to wskazuje przede wszystkim na kompozytorów „ery polifonii” w muzyce, a w węższym ujęciu na twórców barokowych – głównie na Jana Sebastiana Bacha, który tworzył dzieła doskonałe – w obrębie każdej z wymienionych form muzycznych (szczególnie jego fugi są przykładami osiągnięcia najwyższego kunsztu artystycznego i granic możliwości w stosowaniu techniki polifonicznej). Wszakże mistrzami motetu byli także kompozytorzy schyłku średniowiecza Philippe de Vitry i Guillaume de Machaut oraz artyści renesansu: Johannes Ockeghem, Jacob Obrecht, Josquin des Prés, Nikolas Gombert, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso czy Giovanni Gabrieli – współtwórca przełomu stylistycznego, który zaowocował muzycznym barokiem. Za barokowych mistrzów sonaty (formy instrumentalnej zapoczątkowanej w tej epoce i rozwijanej w klasycyzmie) można uznać m. in. Arcangela Corellego, Pietra Antonia Locatello, Francesca M. Veracinię, Jeana M. Leclaira oraz Georga Friedricha Händla.

spirale Archimedesesa
anatomia pszczoły

porzuca trzy wymiary
flirtuje z nieskończonością
kładzie na otchłań czasu
znikliwe ornamenty

Muzyka w tym wywodzie staje się typem sztuki kwestionowanej przez Herberta; przypomina tę spod znaku apollinijskiego klasycyzmu, która zamknięta w kanonach i regułach, okazuje się „nieczuła” na cierpienie i tym samym nieprzydatna do opisywania doświadczeń człowieka w dwudziestym wieku²⁶. Z kolei podteksty metafizyczne odrywają muzykę od „ziemskich miar i sądów”, sprzyjając wyobcowaniu z rzeczywistości także jej słuchaczy. Dociekanie o istocie i funkcji muzyki – o jej „tyrańskiej władzy” nad emocjami człowieka i o jej zdolnościach kataraktycznych każe przywołać także sądy filozofów: Platona i Leibniza:

jej siła ukryta i jawna
budziła niepokój filozofów

boski Platon ostrzegał –
zmiany stylu muzyki
powodują przewrót społeczny
obalenie praw

łagodny Leibniz pocieszał
że jednak porządkuje
i jest ukrytym
arytmetycznym
ćwiczeniem
duszy

ale czym jest
czym jest naprawdę

metronomem wszechświata
egzaltacją powietrza
medycyną niebieską
parowym gwizdkiem emocji
[...]

Pan Cogito zawiesza bez odpowiedzi
rozważania nad istotą muzyki

²⁶ Dyskurs z takim typem sztuki – poezją klasyczną – poeta prowadził w szeregu utworów, o których pisałem w szkicu *Lira i struna w poezji Zbigniewa Herberta*, „Acta Universitatis Lodziensis”, Folia Litteraria Polonica 1, 1998, s. 109–126.

Poglądy Platona, który sądził, że jakość muzyki wpływa wprost na działanie człowieka, służą za potwierdzenie i uzupełnienie tez przedstawionych w *Pieśni o bębnie*. Głębokie przewartościowania w świecie muzyki są znakiem przemian zachodzących na zewnątrz niej, ale także – ze względu na jej irracjonalną moc – środkiem utrwalania nowego porządku²⁷. Muzyka zatem najwcześniej i najsubtelniej odzwierciedla kryzys kulturowy. Z kolei teoria Leibniza, akcentująca głębokie pokrewieństwo muzyki i matematyki (dostrzeżone po raz pierwszy przez Pitagorasa) i upatrująca w niej znaku nadrzędnej, harmonijnej struktury bytu zostaje przyjęta w rozważaniach poety jako stanowisko antynomiczne²⁸. Taka konstrukcja wypowiedzi – w której waży się argumenty i kontrargumenty – zmusza więc do postawienia kolejnych pytań. Czy muzyka odbija w sobie pulsację i ruch całego wszechświata, jak chcieli Pitagorejczycy? Czy jest zdolna, prawem swego *ethosu*, duchowo odradzać człowieka, jak chciał Platon? Czy też jest jedynie powietrzem drgającym w rytm ludzkich uczuć, służącym do ich sygnalizowania i rozładowywania, jak sugeruje teoria afektów? Sekwencja tych pytań wskazuje, że nie jest możliwe zwarte i jasne objaśnienie jej istoty. Muzyka – według Pana Cogito – nie poddaje się prostej racjonalizacji.

Dlatego też natura muzyki nie pozwala na dokonywanie za jej pomocą jasnych rozstrzygnięć moralnych. Herbert próbuje wartościować muzykę według kryteriów, na których oparł program swej poezji – sztuki słów, nie dźwięków. Wynikające stąd stwierdzenie Pana Cogito o rozstaniu z muzyką z powodu niezgodności charakterów – aluzyjnie nawiązujące do partnerskiego związku osób – sugeruje jednak „cichą sympatię” dla muzyki. Dystans i niezrozumienie – wynikające z surowego oceniania muzyki wedle kryteriów właściwszych innemu typowi sztuki – nie przeszkadzają wstydliwemu marzeniu o jej „płochym” uroku:

Pan Cogito
skazany na kamienną mowę
chrapliwe sylaby
adoruje skrycie
ulotną lekkomyślność
karnawał wyspy i gaje
poza dobrem i złem

²⁷ „[...] trzeba się wystrzegać przełomów i nowości w muzyce, bo to w ogóle rzecz niebezpieczna. Nigdy nie zmienia się styl w muzyce bez przewrotu w zasadniczych prawach politycznych. Łamanie praw muzyki łatwo się wyslizguje niepostrzeżenie jako rodzaj zabawki i niby to nie przynosi żadnej szkody... Powoli opanowuje wszystkie dziedziny życia i zmienia” (Platon, *Republica*). Cyt za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, Warszawa 1985, s. 137.

²⁸ „Muzyka czaruje nas, choć jej piękno polega jedynie na odpowiedniości liczb i na tym, że, choć tego nie zauważamy, dusza nasza wciąż oblicza ruch i drganie ciał współdźwięczących” (G. W. Leibniz, *Principes de la Nature et de la Grâce*). Cyt za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 3: *Estetyka nowożytna*, Warszawa 1991, s. 353.

Herbert ukrywający się pod maską Pana Cogito – ceniącego „konkretne przedmioty” i uwielbiającego „rzeczy trwałe” – doświadcza dwuznaczności oceny: wybrawszy poezję rozumianą jako „rzecz sumienia” musi zdystansować się od niepewnej semantycznie muzyki – nieprzydatnej zupełnie w jego programie artystycznym, ale mimo wszystko podziwianej.

Równocześnie jednak bohater wierszy Herberta, ujawniając rzeczywiste i pozorne braki muzyki, wskazał na siebie jako niezdolnego do jej miarodajnej oceny; Pan Cogito bowiem autoironicznie stwierdził, że gromadząc argumenty przeciw muzyce chciał „zrzucić ciężar własny / na wątłe ramiona skrzypiec”. W tym kontekście rozpisane na szereg wierszy powątpiewanie o wartości muzyki jest zatem „historią” intelektualnej rozprawy nie zakończonej jednoznacznym wyrokiem; są wywodem, który raczej portretuje osobę sędziego, aniżeli sądzony przedmiot. Wątpienie w wartość muzyki, choć nie prowadzi do jej pełnego afirmowania, ocala ją jednak jako konieczną dziedzinę sztuki – fragment tradycji kulturowej i przedmiot, dzięki któremu można oswajać pełną cierpienie rzeczywistość.

W opublikowanym pośmiertnie wywiadzie z początku lat osiemdziesiątych²⁹ Herbert powiedział: „Co do muzyki, to – mimo że próbowałem ją poznać – jestem w tej dziedzinie absolutnym zerem. [...] Trochę brzdąkałem na fortepianie, ale z czasem odszedłem od tego. A poza tym, mam niechęć... To zabrzmiałoby strasznie banalnie [...] – muzyka przynosi ukojenie, budzi entuzjazm bez wysiłku! Mnie zawsze *Symfonia bohatera* napawała bohaterскими uczuciami, potem myślałem o orkiestrach wojskowych i o ludziach, którzy mordują, a potem grają Beethovena, prawda... to chyba trąci kiczem, ale zostało mi to z czasów okupacji, kiedy się formowałem jako człowiek: podejrzliwość wobec muzyki. Przy całym jakimś szacunku... Ale [...] ja mam dużo zagadnień w życiu, których nie przemyślałem do końca, żeby nie być tzw. dogmatykiem. Zostawiam sobie jeszcze, na ostatnie może lata mego życia, jakąś możliwość nawrócenia, przemiany”. I właśnie pod koniec życia Herbert, dotknięty ciężką chorobą, podjął próbę ostatecznego pogodzenia się z muzyką.

W wierszu *Zwierciadło wędruje po gościńcu* (z tomu *Rovigo*) muzyka, postawiona obok innych sztuk, nie tylko „bawi”, ale także „uszlachetnia”, zagłuszając cierpienie:

czasem sztuka odbija miraż
 zorzę polarną
 ekstazy nawiedzonych
 uczy bogów
 otchłanie

²⁹ Światło na murze. Dwadzieścia lat temu ze Zbigniewem Herbertem rozmawiał Marek Sołtyś, „Rzeczpospolita” (Plus – Minus) 2001, nr 30 (448).

zмага się także z historią
ze zmiennym powodzeniem

stara się ją oswoić
nadać ludzki sens

stąd balety
orkiestry
obrazy jak żywe
powieści różnorakie
wiersze

[...]
chór w operze Beethovena
śpiewa przekonująco o wolności

[...]
sztuka stara się uszlachetnić
podnieść na wyższy poziom
wyśpiewać odtąńczy zagadać

zetałał materię ludzką
zrudziałe cierpienie

Kontynuację i rozwinięcie tych refleksji o budującej funkcji muzyki można odnaleźć w wierszach Herberta z ostatniego tomu *Epilog burzy*.

Bohater wiersza *Dalida – Pan Cogito* – przypisuje popularnym piosenkom rolę współkształtowania tożsamości biograficznej w pewnym momencie historii, a ich wykonawczyniom zdolność „zaczarowania” zła:

porzucone teraz
na cmentarzu płyt gramofonowych
trochę mniejszych
od cmentarzy zużytych samochodów

dzięki nim
odgaduje bezbłędnie
daty swego życia

na jego straży
stoją Dalida
Halina Kunicka
Irena Santor
dobre wróżki

dzięki nim
tyrania
upiększona
została
piosenkami

W refleksji Pana Cogito, bohatera rozdartego pomiędzy wzniosłością a trywialnością, banalna i popularna forma muzyczna – piosenka – staje się dziedziną piękna zdolnego choć w minimalnym stopniu neutralizować brzydotę totalitaryzmu. Sam bohater zaś, ujawniając niezbyt wyrafinowane upodobania muzyczne, nie tyle kompromituje swój gust, ile raczej zbliża się – poprzez swą niedoskonałość – do doświadczeń i odczuć przeciętnego człowieka.

Inne „późne” wiersze Herberta – *Brewiarz* – pozwalające, dzięki swej tonacji, na odczytywanie ich jako liryki bezpośredniej, przynoszą sformułowania, w których można dopatrywać się wyraźnego dowartościowania muzyki.

W stylizowanym modlitewnie monologu *Brewiarza* (*Panie, wiem że dni moje są policzone...*), poeta dokonuje podsumowania swojego życia:

życie moje
 powinno zatoczyć koło
 zamknąć się jak dobrze skomponowana sonata
 a teraz widzę dokładnie
 na moment przed codą
 porwane akordy
 źle zestawione kolory i słowa
 jazgot dysonans
 języki chaosu

Konstrukcja muzyczna – allegro sonatowe – zostaje przywołana przez Herberta jako najdoskonalszy wzorzec strukturalny, stanowiący także miarę dla ludzkiej egzystencji. Budowa formy sonatowej obejmuje w najszerszym zakresie wstęp, ekspozycję, przetworzenie, reprzyę i codę. Opracowanie materiału muzycznego – od ekspozycji po reprzyę – zakłada powrót do wyjściowej tonacji, w której po raz pierwszy został podany temat. Można to osiągnąć dzięki ścisłemu zastosowaniu zasad muzycznej harmonii. Herbert, odnosząc porządek zdarzeń swojego życia do zamkniętej i doskonałej – jak okrąg – formy, stwierdza podstawowe braki: „porwane akordy”, „jazgot”, „dysonans”. Metafory te odzwierciedlają stan wewnętrznego chaosu, który wbrew oczekiwaniom uwydatnia się „na moment przed codą” – w obliczu nieodwracalnego końca życia. Porządek symbolizowany przez muzykę – choć niemożliwy do pełnego zrealizowania w życiu poety – okazuje się znakiem nadrzędnego ładu, będącego przedmiotem najgłębszych pragnień. Dlatego w pełnym samooskarżenia pytaniu kończącym ten wiersz-modlitwę pojawia się obraz człowieka-dziecka, oczekującego na spotkanie z Bogiem, który jest Ojcem:

dlaczego
 życie moje
 nie było jak kręgi na wodzie
 obudzonym w nieskończonych głębiach
 początkiem który rośnie
 układa się w słoje stopnie fałdy
 by skończyć spokojnie
 u twoich nieodgadnionych kolan

Z kolei w *Brewiarzu* (*Panie, obdarz mnie zdolnością układania zdań długich...*) – ważnym wierszu metapoetyckim – Herbert porównuje zdanie główne utworu poetyckiego, jego konstrukcję i funkcję, do *basso continuo* (basu generalnego), będącego fundamentem barokowego utworu muzycznego:

[...] aby zdanie główne panowało pewnie nad podrzędnymi, kontrolowało ich bieg zawity, ale wyrazisty, jak *basso continuo* trwało niewzruszenie nad ruchem elementów, aby przyciągało je, jak jądro przyciąga elektrony siłą niewidocznych praw grawitacji.

Linia generalbasu, decydująca o kształcie harmonicznym utworu muzycznego, postrzegana jako jego „metafizyczna podstawa”, decydująca o trwaniu w równowadze całego „kosmosu” dzieła, staje się dla poety sposobem nazwania głębokiego ładu, który powinien uobecniać się w strukturze językowo-stylistycznej utworu literackiego.

Jako znaczenia pozytywne i symbole harmonii funkcjonują także inne odniesienia muzyczne z *Epilogu burzy*: oratorium z *Brewiarza* (*Panie, obdarz mnie zdolnością układania zdań długich...*), *belcanto* z *Brewiarza* (*Panie, pomóż nam wymyślić owoc...*) oraz *Lacrimoso* Mozarta z *Portretu końca wieku*.

W ostatnim tomie wierszy Herberta, w którym poeta podjął ostateczną, przedśmiertną próbę podsumowania swych rozważań, jednocześnie w kilku końcowych wierszach próbując zupełnie nowego „tonu” wypowiedzi, muzyka funkcjonuje zatem jako symbol wzorcowego, duchowego układu odniesienia. Gest pogodzenia z nią może sugerować zgodę na ostateczną konieczność.

* * *

Paradoksalnie, motywy muzyczne w większości z przywoływanych tu wierszy Herberta zostały wykorzystane „przeciw” sztuce dźwięków – w dyskursie nad jej wartością. Dociekanie, czym jest muzyka, rozpisane na szereg wierszy przyniosło w końcu aprobatę – wolną jednak od spontanicznego entuzjazmu, akcentującą raczej walory formalne i etyczne, aniżeli estetyczne sztuki dźwięków. Znamienne pozostanie także to, w jaki sposób pozytywne rozumienie i wartościowanie muzyki, zarysowane w początkach twórczości poety – przed debiutem książkowym, mogło „zatoczyć koło”, uobecniając się wyraziście w wierszach ostatnich.

*Jerzy Wiśniewski***MUSIK IN WERKEN ZBIGNIEW HERBERT***(Zusammenfassung)*

Herbert widmete der Musik – ganzheitlich oder in bedeutenden Teilen – mindestens einige zehn Werke. Der Dichter konzentriert sich in den Gedichten auf die philosophischen und ästhetischen Fragen. Er führt ein intellektuelles Gespräch, in dem er festlegen will, was Musik ist und welche Bedeutung sie in der heutigen Welt hat. Die Überlegungen von Herbert konzentrieren sich prinzipiell auf drei Fragen: die Idee der Musik der Sphären, die Krise der Werte im 20. Jahrhundert und die Gedanken über den objektiven Wert der Kunst der Klänge.